

記憶、身体、舞踊譜、映像 ——ミハイル・フォーキン死後の作品伝承とその問題

北原 まり子

1. 創作者としての振付家、「口承」伝統からの転換

才能あるバレエマスターは、既存のバレエを再演する際に、自身固有のファンタジーや才能、自分の時代の観客の趣味に一致させて踊りを振り付けらるだろう。遠い昔に別の者によってつくられたものを複製することに、時間と労力を費やすことはしない。例えば《ラ・フィエユ・マル・ギャルデ》で、タリオニ氏は既成の舞踊をすべて変えたし、ヘルテル氏は新しい音楽を作曲した。例外なく私も、古いバレエを再演する際は同じことをする。さらに言えば、それぞれのダンサーは、彼女自身のやり方と能力に応じてそれらのダンスを踊るのである。

これは、ウラジミール・ステパノフが出版した運動記譜法（1892）に対する、マリインスキー帝室劇場のバレエマスター、マリウス・プティパの批判的な反応である¹。

プティパ時代のバレエでは、観客を意識し、スターダンサーをいかに輝かせるかがバレエマスターの腕の見せ所であり、「プティパにとって、配役、とりわけバレリーナの交代は、作品の改変に自動的につながった」²。また、バレリーナが観客に應えて、舞台上で人気のパを繰り返すことも頻繁に行われ、そうした即興も容認されていた³。

歴史家ローランド・ワイリーはプティパの3大バレエを扱った自著の序文で、バレエ作品の分析の難しさを、「伝統」と「実践」をめぐる問題として提示している⁴。つまり、初演版と新たな踊り手による再演は同じ作品であろうか。また、数年上演されていない作品の再演は、初演版と同一と言えるか。つまり、「新たな踊り手と細かい部分の変容（たとえ踊り手が伝統を尊重しようと努力したとしても）によりもたらされる変化」は、まさに「上演の度に加えられてしまう」のである。

ミハイル・フォーキンは、女性ダンサーを「裸足」（に似せたタイツ）で踊らせた《エウニス》（1907）以降、新時代の振付家として注目を浴び始める。彼がその改革で主張するのは、作品の一貫性よりも演技者（特にバレリーナ）を重視する振付けへの批判であり、舞台のイリュージョンより客席との関係を重視する演技に対する不満であった。1905年前後に出した最初の改革案には、「いかなる場合も客席の拍手やダンサーのお辞儀によって劇運びが中断されてはならない」し、主題と相容れない「離れ業」は相応しくないと記し

ている⁵。「既存のパを組み合わせるのではなく、その都度新たな形式を創り出す」⁶べきと主張し、創作^{オ-サー}者としての振付家を自認するフォーキンにとって、参加するダンサーの個人的な即興は許しがたく、自作に対する彼らの犠牲的な献身は不可欠であった⁷。

とは言え、1回性を避けられない上、演^{パフォーマン}という表現形式をとる以上、作品を振付家の完全なるコントロール下に置くことは不可能であり、ダンサー個人の演技や再演の問題、とりわけ振付家の死後の継承の問題は避けることができない。フォーキンは、「バレエは音楽のように正確に記すことはできない。細部は忘れられるか、もしくは自分を見せたがるダンサーたちによって変えられてしまう」⁸と嘆き、自作の保存と著作権をめぐる活動に力を注いだ⁹。

もちろん現実はいずれも複雑である。フォーキンの代表作《瀕死の白鳥》を例にとろう。このソロ作品は1907年（ユリウス暦）にアンナ・パヴロワに振り付けられ、彼女の国際的な巡業を通して瞬く間に世界に広まり、模倣者が続出した。その対抗策として、1925年にフォーキンは、妻ヴェラ・フォーキナの連続写真からなる一種の「マニュアル」を刊行する¹⁰。同時期に、パヴロワもハリウッドのスタジオでこのソロを少なくとも3度カメラに収めている¹¹。その内の1つが、パヴロワの死後に映画『不死の白鳥』（*The Immortal Swan*, 1935）に挿入された。問題は、「マニュアル」と映画にあらわれたパヴロワの踊りが細かい部分で異なる点である¹²。さらに言えば、ほぼ同時期に撮影されたと思われるパヴロワの2つの映像の振りも、まったく同一ではない。フォーキン自身が自作再演の際に振付を変える傾向があったことを加味すると¹³、どれがより初演版に近いのかを知る術は、20年近く時を経たこれらの「再演」から判断するのはもはや不可能である。また、初演を踊ったダンサーのヴァージョン、作者が「決定版」と定めたヴァージョン、さらには年代的に最新のヴァージョンのいずれがより「真正」であるかについても判断は分かれる¹⁴。

パヴロワやニジンスキーといった伝説的ダンサーが初演を飾ったフォーキン作品では、創作における踊り手の影響を重視することで、振付家の自立性を相対的に下げる言説が強い¹⁵。ただし、もし「振付というのが、最初の実演者の身体と個性にのみ存在する儚いかたちでしかない」のであれば、「振付とは1つの芸術形式と言えるのであろうか」という根本的な懐疑へと戻ってしまう¹⁶。《瀕死の白鳥》を再び例に取れば、ほぼパ・ド・ブレのみを使用して生物の死にゆく過程を踊る、という作品構成の持つ初演時の振付けの斬新さは否定できまい。プティパ時代も確かに「ステップの案配」や「音楽との関係」において、振付家の創造性が主張され得たが¹⁷、フォーキンのバレエには、ステップを実現する際の細かいニュアンスや表現、スタイルの問題にも振付家の「創作」が入り込み、作品の同一性の概念はより複雑になった。

本稿では、「モダン・バレエの父」¹⁸と呼ばれたフォーキンの古典化された作品群が、母体であったセルゲイ・ディアギレフのロシア・バレエ団^{バレエ・ド・マリウス}の解散後¹⁹、どのように振付家の手に「戻り」、さらにはその死後（1942）、多様な形式による継承を経て、20世紀の終わりに制作されたある1つのヴァージョンが法的に保護されるに至ったのか。また、そうした過程を経る中で、作品の質がどのように変化していったのかを分析する。

舞踊学における「再演」「復元」「レパートリー」を巡る再検討は、1990年代来盛り上がりを見せている²⁰。ここでその議論の詳細を論じることはないが、半世紀に及ぶフォーキン・レパートリーの紆余曲折が明らかにするのは、継承や作者を巡る20世紀の舞踊界の変化であり、また舞踊芸術の特異性なのである。というのも20世紀は、イザドラ・ダンカンやロイ・フラーに代表されるように、舞踊芸術において個性や創造性が解き放たれ、それと同時に再現性や所有の問題が浮上したからである。フォーキンは、バレエ分野におけるそのパイオニアであった。ただし、舞踊の著作権が本格的に整備されるのは第二次大戦後であり、戦中に世を去ったフォーキンの作品の継承は様々な問題を残すことになる。

2. バレエ・リュス・ド・モンテ＝カルロによるフォーキン招聘（1936）と「原作者による再演」のブランド化

バレエ・リュスが解散する数ヶ月前にフォーキンは、歌劇『イーグリ公』の《ポロヴェツ人の踊り》再演のために、アレクセイ・ツェレテリのパリ・ロシア（私営）歌劇団（翌年ワシリー・ド・バジルが運営に加わる）²¹によって、ニューヨークからパリに招聘された²²。翌年も歌劇団はフォーキンに、《ポロヴェツ人の踊り》《ペトルーシュカ》等の再演を依頼したが、当時ハリウッドでバレエ映画への期待を膨らませていたフォーキン²³に代わり、最終的にブロニスラワ・ニジンスカが振付を引き受けた²⁴。翌年の歌劇団のロンドン公演では、元バレエ・リュスのダンサー、レオン・ヴォイジコフスキーが《ペトルーシュカ》を再演した²⁵。ド・バジルはルネ・ブルムと1932年にバレエ・リュス・ド・モンテ＝カルロを立ち上げた際、レジスールとしてセルゲイ・グリゴリエフを、振付家としてレオニード・マシーンを確保したが、それはディアギレフ時代の人気作を多く獲得するためでもあった²⁶。

バレエ・リュス・ド・モンテ＝カルロは1932～1935年の間に、主要なフォーキン作品——《レ・シルフィード》《ペトルーシュカ》《ポロヴェツ人の踊り》《カルナヴァル》《火の鳥》《シェヘラザード》《タマラ》《薔薇の精》——を次々上演した²⁷。そうして瞬く間に国際的な巡業を成功させると、ド・バジルの関心はニューヨークやロンドンの市場へと移り、モンテ＝カルロに重点を置くブルムとの間に確執が生まれた。ブルムは1935年のシーズン前にバレエ団を去り（「W.ド・バジル大佐のバレエ・リュス」に正式改名）、翌年モンテ＝カルロで、バレエ・ド・モンテ＝カルロを立ち上げる²⁸。その際、ちょうどミラノのスカラ座の仕事を終えてパリに來たフォーキンに、《ペトルーシュカ》《カルナヴァル》《シェヘラザード》の再演を依頼する。当初は1ヶ月の契約だったが、最終的に新作も提供するバレエ団の振付家に就任した²⁹。

1936年4月2日の『コメディア』紙のインタビューでブルムは、新バレエ団創立の主旨の中でも、とりわけ原作振付家への回帰を主張している³⁰。「動き、リズム、表現は、一種の口承の伝統によってのみ決定される」ため、バレエにおいて当初の質を保つことが難しい。ブルムがフォーキンの旧作をレパートリーに含めたのは、「それらを保護し、原初

の形に回復させるためであり」、「その復活、復元の作業は、フォーキン氏自身の指導によりなされない限り意味を持たない」と述べた。

このキャンペーンにはおそらく2つの事情が関係している。1つ目は、共にディアギレフ・ブランドを利用し、20年間継続的に再演を指導していたレジスールを手中に入れたド・バジルの興行との差異化である。ブルムが原作者への回帰を宣伝に用いたことで、「原作者による指導」が1つのブランド化する契機となった³¹。

2つ目は、著作権が侵害されているという長年のフォーキンの訴えへの配慮である。同年3月のインタビューでフォーキン自身、ヴォイジコフスキーがロンドンで自作を無断で上演している件に関して、「私達の職業には、著作権保護もなければ、ほんの少しの倫理的な礼儀もない。全部持って行かれる・・・だから私は、そうした卑怯な慣行に対して宣戦布告する」と強く非難している³²。無断上演に対するフォーキンの不安は、「オール・フォーキン・プログラム」を含んだ1933～1935年のバレエ・リュス・ド・モンテ＝カルロのニューヨーク巡業で1つのピークを迎えていたのである³³。

「原作者による再演」に特権的な価値が与えられると、ディアギレフ時代のヒット作再演の仕事がフォーキンに継続的に舞い込むようになる。そうして1940年のニューヨーク市内では、バレエ・シアター（現アメリカン・バレエ・シアター、ABT）、バレエ・リュス・ド・モンテ＝カルロ、ド・バジル大佐のオリジナル・バレエ・リュス³⁴が、フォーキンの正式な指導を受けたものとして、「不可避の6作品」³⁵を中心としたレパートリーを上演し、競合していた。

3. 「家族」継承の低評価——ヴィタリー・フォーキン

フォーキンのレパートリーの「正式な」継承に関しては、一人息子のヴィタリー・フォーキン（1905-1977）にも触れなくてはならない。ロシア革命を逃れて亡命していたスカンジナビアより、フォーキン一家は1919年11月にニューヨークに到着し³⁶、1921年に最初のスタジオを開いた³⁷。それまでのフォーキン夫妻の公演は、小品を集めたコンサート形式でソロやデュオが中心であったが、1922年10月にはフォーキン・バレエ団として《レ・シルフィード》を上演する³⁸。翌年、No. 4 Riverside Drive の新スタジオに移り³⁹、1927年10月には《クレオパトラ》の「完全」再演でアメリカの観客の関心を引いた⁴⁰。と言うのも、1920年代のフォーキン自身によるディアギレフ時代の作品の再演は、ヨーロッパの大劇場で主に行われていたからである⁴¹。フォーキンの興行主モーリス・ゲストは、1929年にフォーキンと共に《金鶏》《シェヘラザード》等をレパートリーに含むバレエ団の創立を構想したが、結局実現しなかった⁴²。1930年代に入ると、フォーキン・バレエ団は《レ・シルフィード》《シェヘラザード》《ポロヴェツ人の踊り》《カルナヴァール》《薔薇の精》《クレオパトラ》などを中心的に上演し始めるが⁴³、振付家自身はブルムやド・バジルとの仕事で忙しくなり、ヴィタリーが公演の指揮をとるようになる⁴⁴。1937年2月までにフォーキン夫妻はヨンカーズ市に引っ越し⁴⁵、ヴィタリーは1936年にカーネギー・ホー

ル内にスタジオを開設、数年後にカンパニーも設立した⁴⁶。1942年8月の父急逝の1年後に、フォーキン・ロシア・バレエ団を設立するも、すぐに兵役に発つことになった⁴⁷。

ヴィタリーが戦後、父親の名誉回復運動を本格化させるのは、1950年代の後半以降である。幼少よりフォーキン・バレエ団で学んだアメリカ生まれのイヴリン・クルナン（芸名アンナ・ガリナ）は、ランバン香水創業者の父の故郷パリに移り、1956年6月に、自身の舞踊教師であったタチアナ・ピアンコワ⁴⁸を芸術監督とするバレエ団（クルナン・バレエ団、のちバレエ芸術劇団）を設立。2年の契約でヴィタリーをパリに呼び寄せた⁴⁹。その目的は、フォーキンのスタイルで基礎をつくり、彼の作品を上演することであった⁵⁰。

1957年2月にモンテ＝カルロ劇場にて、「ミシェル・フォーキン・フェスティヴァル」と題して《レ・シルフィード》《イスラメイ》《エルフ達》《ロシア人形（イグルーシュカ）》《エロスまたはフィエゾレの天使》《アルルカンの冒険》を上演した。ただし、主役のガリナを含むダンサー達の技術的な未熟さが指摘され⁵¹、また息子による「復元」の真正性に関して「フォーキン作品を見ているという気がまったくしない」⁵²と批判された。このバレエ団は、1970年代まで少なくとも存続し⁵³、ヨーロッパ、アメリカ、アフリカ、またアジアにもフォーキン作品を持って巡業したが、主要な批評家に称賛されることは稀であった⁵⁴。

ヴィタリーは1969年からピッツバーグで教え始め⁵⁵、ピッツバーグ・バレエシアターで《ペトルーシュカ》等のフォーキン作品を上演したが、批評家の評価は厳しいものも多かった⁵⁶。1970年代はバレエ・リュス初期の主要メンバーが高齢となり、「復元」上演への関心が高まった時期である⁵⁷。しかしヴィタリーは1977年に逝去するまで、1965年にメトロポリタン歌劇場の依頼で《ポロヴェツ人の踊り》をルーイスン・スタジアムで上演した以外には⁵⁸、中心的なバレエ団に招かれていない。彼の功績はむしろ、1958年の母の死後、フォーキンの資料を米露のアーカイヴに寄贈し、未完のフォーキンの自伝を1961年に出版したことに認められよう⁵⁹。

4. 「足から足」のレパートリー継承の限界と舞踊譜の普及

バレエ・シアター、バレエ・リュス・ド・モンテ＝カルロ、オリジナル・バレエ・リュスは1930年代後半にフォーキンによる再演で複数のバレエ作品をそれぞれ得ていたが、同じ作品でも振付や演技に差が出たり⁶⁰、各作品の再演の頻度にも偏りがあった⁶¹。バレエ・シアターは創立の1940年以来《レ・シルフィード》を毎年上演していたが、1940年代後半以降、「フォーキン様式の違反」⁶²がしばしば指摘されるようになる。例えばパは守られても、コール・ド・バレエからは詩的な雰囲気失われ、足は「高く上げすぎであり、長く保ちすぎ」、イゴール・ユースケヴィッチのデヴェロッパは「まったく間違っており、まさにフォーキンが拒絶したものだ」。これは、パの正確さに対する、スタイルやニュアンスの真正性の問題であり⁶³、後者に重点がおかれるフォーキン作品にとって、作者亡き後の継承の際にとりわけ問題視された。

こうした「足から足」の継承とは別に戦後発展したのが舞踊譜による継承である。1951年のド・バジルの死後、ロンドンに居住していたグリゴリエフは、サドラーズウェルズ・バレエ団（現・ロイヤルバレエ団）に招かれ、1950年代半ばより妻リューボフ・チェルニシェヴァと共に、『火の鳥』『ペトルーシュカ』といったフォーキンの代表作を再演する。これは戦前の彼の活動と変わらないが、イギリスで考案されたばかりのベネシュ・ノーテーションによって記譜されたことにより、1968年のグリゴリエフの死後も継承されていく⁶⁴。1940年ニューヨークにダンス・ノーテーション・ビューロー（DNB）を設立したラバノーテーションの専門家アン・ハッチンソンの普及活動とも合わせて、舞踊譜の認知は戦後急激に高まる⁶⁵。アメリカでは特に、ハンヤ・ホルムが1952年にミュージカル『キス・ミー・ケイト』の振付をラバノーテーションで提出し、著作権保護を得たのも大きい⁶⁶。ただし、当時記譜されたフォーキン作品は、あくまでフォーキン以外の人物によって再演されたヴァージョンであることは注意する必要がある⁶⁷。

一方で、「オリジナル版」にこだわる意味は、とりわけアメリカで疑問視され始めた。《火の鳥》に関して言えば、1945年にアドルフ・ボルムがマルク・シャガールの舞台美術で新振付を試み、ストラヴィンスキーの新版を用いた1949年のジョージ・バランシンの新振付が大きな成功を収めたからである。批評家ジョン・マーティンは1955年にグリゴリエフ版がニューヨークに現れた際に「博物館の作品」⁶⁸と呼び、「ここでは人々は、歴史よりも現在に関心を持っている」と述べた。1977年にABTがロイヤル・バレエ団の舞踊記譜師コレオロジストを呼んで1954年版の《火の鳥》を上演した際も、批評家クライヴ・バーンズが、復元された「オリジナル版」の正確さに疑問を投げかけている⁶⁹。

5. 著作権法改正（1976年）と「決定版」——孫娘イザベル・フォーキン

アメリカでは、1976年の著作権法改正（1978年発行）で、振付作品が初めて保護対象になった⁷⁰。それは、フォーキン作品の侵害に悩んでいた⁷¹アメリカの遺族にとって1つの契機となる。「著作権と舞踊」と題された1981年の記事は、バランシン、マーサ・グラームらの活発な登録と共に、「最近になってようやくこの新法に気づいたフォーキンの相続者たちが、ビデオテープとフィルム映像を提出することによって、彼の最も知られた作品群を登録したところだ」と報じている⁷²。1998年に制定・発行された著作権延長法では、「創作はされたが1978年1月1日以前に著作権によって出版されなかった作品」で「2002年12月31日までに出版された場合」は、「著作権の保護期間は、2047年12月31日より前に切れることはない」ため⁷³、イザベル・フォーキンが現在芸術監督を務めるフォーキン・エステート・アーカイヴ（FEA）は、この日付まで「公的な上演を企画するに先立ってFEAから権利を手に入れる」ことを要求している⁷⁴。

ヴィタリーの娘イザベルは、1958年に生まれた⁷⁵。ジャック・アンダーソンによれば、小さな頃から踊っていたイザベルは20歳の頃に「生まれるはるか前に死去した」祖父の名声が負担になり、女優へ転身した⁷⁶。イザベル自身は、ダンサーとして将来を約束されて

いた16歳の頃から度重なるケガに遭い、しばらく遠ざかることを余儀なくされ、それが最後の4年間、父親よりフォーキンの「シラバス」を伝授されるきっかけになったと述べている⁷⁷。

祖父のバレエ作品の「著作権保有者」として、イザベルは1980年代より積極的にメディアに登場する。例えば1982年にTV番組「Eye on Dance」⁷⁸に、ラバノーテターらと共に出演した。フォーキンの「舞踊譜」⁷⁹は詳細なものではないため、それを頼りに復元するのは彼の芸術の「意図」を理解する者にしかできないと説明し、また、ABTが上演した《火の鳥》への不満を述べて、ノーテーションによる復元だったとしても原作の「風味」は失われていると批判した。ただし「風味」についての明確な説明はなく、ラバノーテターも、舞踊記譜は動作を記述できるが、動きのニュアンスを舞踊譜のみから復元することは難しいと述べた。イザベルは1987年にカリフォルニア大学で催された舞踊史家学会(SDHS)の年会にも招かれ、《薔薇の精》と《瀕死の白鳥》を上演した⁸⁰。当時のインタビューで、フォーキンの残した「膨大な量のフィルム・コレクション」⁸¹に言及し、それらの16mmフィルムを目下修復中である旨述べている。

イザベルの復元の基礎は資料——舞踊譜、書き残された「意図」、映像資料等——であり、経験的な伝承とは一線を画している⁸²。そのことが対立として示されたのが、ドキュメンタリー映画『Fighting for Fokine』(1997年、ジェラルド・フォックス監督)である。キーロフ・バレエ団(元マリインスキー帝室劇場バレエ団)がイザベルの指導の下《薔薇の精》《瀕死の白鳥》《ポロヴェツ人の踊り》をロンドンのコロシアム劇場で上演する際の稽古風景と、彼女の復元に対して懐疑的な意見を述べるイギリスの主要な批評家やダンサーのインタビューが収録されている。フォーキンの最後の「白鳥」で、カルサヴィナから《薔薇の精》を伝授されたアリシア・マルコワは、この映画で口承伝統を象徴する人物として登場するが、彼女は1965年にヴィタリーに《ポロヴェツ人の踊り》の振付を依頼した際、フォーキンの残したノートを携えて再演に來たと回想し、そのノートの記述と、彼女がディアギレフのバレエ団で踊った時の記憶は同じではなかったと指摘している。一方イザベルは人間の記憶力の限界について語り、フォーキンの残した資料への依拠を強調している。

ソ連のダンサー一家であるリエバ家(マールスとその息子アンドリス)とアメリカのフォーキン家(ヴィタリーと娘イザベル)の2代にわたる親交により⁸³、1993年に《火の鳥》《シェヘラザード》《ペトルーシュカ》がロシアで上演された⁸⁴。最初の2作品は翌年キーロフ・バレエ団のレパートリーに入り⁸⁵、1995年にメトロポリタン歌劇場(ニューヨーク)とコロシアム劇場(ロンドン)に華々しく登場した。その後、マリインスキー・バレエ団(元キーロフ・バレエ団)、マールス・リエバ慈善財団(「21世紀バレエ・リュス」プロジェクト)、またイザベルの様々な劇場への招聘を通して、彼らの復元作品は国際的に伝播することになる⁸⁶。アンドリスとイザベルはそれぞれ映像化への関心も高く、映画、ビデオ、DVDという形式でも積極的に普及が図られた⁸⁷。

2010年のインタビューでイザベルは、舞踊芸術における「保存」の難しさと、原点の

「資料」に常に立ち返る必要性を強調している。

バレエのような芸術では、すぐに変化が起きてしまう。私が作品を上演しても、1年後に戻って来てそれを見ると、私自身の再振付ですでに変化が起こる。私は常に彼[フォーキン]の資料に立ち戻る。それはまさに手綱を締めるようなものだ。というのも制作現場では、私の最初のリハーサルにいなかった他のダンサーやバレエマスターから踊りが教えられたからだ。そうして変化が入り込む。常に、オリジナル版に立ち戻ること、彼の資料、身振りの裏に潜む意味に立ち返ることが重要である⁸⁸。

イザベルは著作権保有者として、祖父の死後半世紀以上後に「決定版」としての自身のヴァージョンを世に出したが、戦前から既に「古典化」し、公式・非公式に広く上演されてきたフォーキン作品は、「実質的に既にパブリック・ドメインにある」と批評家クレメント・クリプスは指摘する(『Fighting for Fokine』, *op.cit.*)。また舞踊史家リン・ガラフォラは、法を盾に取った作品の専有化によって、上演を主とする舞踊文化のダイナミズムが失われ、作品そのものの消滅につながると警鐘を鳴らしている。

Youtube、iPods、Wikipedia が文化的なものの所有権という考えに異議を唱えているとしても、私たちはソニー・ボノ[1998年の著作権延長法]後の世界におり、そこは芸術作品の所有権の委託とその拡張し続ける概念によって管理されている。フォーキンの遺産を手中に収めようというイザベル・フォーキンの決断は、非常に高額なライセンス代を課し、自分自身を祖父の遺産の唯一の番人に任命することで、結果的に彼のバレエに破壊的な影響を与えてきた。それらの作品は、今日ほとんど踊られなくなってしまった。[...]もし作品が踊られなくなれば、それらはダンサーの筋肉に残される記憶から消滅する。もし作品が観られなくなれば、それらは観客の視覚に残される記憶から消え去ってしまう⁸⁹。

6. 終わりに——カルサヴィナによる口承の名残り

ミハイル・フォーキンは、20世紀初頭、交通・通信・複製技術の著しい進展により、その作品が瞬く間に世界的な規模で普及した最初のバレエの振付家である。1910年代よりその作品の改変、剽窃、「海賊版」に悩んだが、1930年代半ば以降「原振付家による再演」というブランド力を得、また自作を映像に残すことに力を注いだ。そこには、自立した創作者としての振付家、神聖不可侵なその創作物という思想があり、19世紀のダンサー中心のバレエ制作とは一線を画す。

フォーキン亡き後の舞踊界は、ノーテーションやビデオ、デジタル技術の普及、復元上演の盛り上がり、振付著作権の整備によって、舞踊作品の保存の状況は飛躍的に進歩した。約80歳離れた彼の孫娘は、まさにそれらを駆使して、フォーキンの「伝統」を再創造

し、普及させようと奔走したが、彼の芸術の真の継承が可能になったのかという問いには、舞踊分野の批評家・歴史家の多くは否定的である。

最後に、フォーキン芸術の口承の、特異な例を1つあげたい。それはロンドンのロイヤル・アカデミー・オブ・ダンス（RAD）に伝わる「カルサヴィナ・シラバス」である。これは、フォーキンの代表的なバレリーナであったタマラ・カルサヴィナが1954年に編纂し、1978年の彼女の死後も、RADの教師により内部で継承・教授されてきたものである。近年、RADのシェリー・セント＝スミスが「カルサヴィナ・プロジェクト」として、シラバス、ラバノーテーション、教授映像（説明、実践）からなるデータベースを構築した⁹⁰。そこには「ポール・ド・ブラ第1番（フォーキン）」と名づけられたエクササイズがあるが、カルサヴィナの「シラバス」には「フォーキン」との指定はない。1990年より指導に当たっているジョアン・オハラによれば、カルサヴィナは自身が直接体得したロシア帝室劇場メソッドとチェケッティ・メソッド、フォーキン・メソッドを区別して3つのポール・ドゥ・ブラを教えたという⁹¹。実践映像では確かに、規定の型にはまらない柔軟なフォーキンの「ロマンティック・スタイル」が認められる。つまり、イザベルのケースとは正反対に、資料としての不明瞭さの一方で、そこには親密で継続的なコミュニティの内部で継承されたフォーキン芸術の断片を垣間見ることができるのである。

2047年には、「足から足」で継承されたフォーキンの生前の芸術を知る人はいなくなり、資料から再創造された作品を通して、人々はそれと出会うことになるだろう。フォーキン及び遺族は、確固とした「オリジナル版」（もしくは「真^{ローゼンティック}正^な」ヴァージョン）が存在することを信じ、それを「固定化」することで「決定版」を作りあげた。20世紀の舞踊は創作者としての振付家から生まれ、保存や再現の問題を顕在化させたが、かえって舞踊芸術における「真正さ」や「固定化」についての懐疑を深めたと言える。現在、再演や復元の問題は、純粹に懐古的、保存的な視点から、現代への問題提起の1つのツールとして見直されつつある。そこでは、忘却や盗用、誤解や修正、引用行為さえ再評価の対象となり得るのだ⁹²。フォーキン作品の未来は、「決定版」より、そうした現在の舞踊芸術のダイナミズムの中にこそ存在するのかも知れない。

謝辞

本稿の執筆にあたり、RADのシェリー・セント＝スミス氏には、度重なる質問に丁寧に対応していただきました。ここに謝辞を申し上げます。

註

- 1 Petipa, Marius, *Мариус Петипа: материалы, воспоминания, статьи*, Leningrad: Iskusstvo, 1971, p. 121. 皮肉なことに、早世したステパノフの後継者の1人で同劇場のレジスールであったニコライ・セルゲエフによって、ロシア革命後にプティパの作品の舞踊譜が西洋に持ち出され、今日のプティパ・バレエの世界的な人気に結びついた（Gorsky, Alexandre, *Two Essays on Stepanov Dance Notation*, trans. by Roland

- John Wiley, New York: CORD, 1978, p. xi-xii)。
- 2 Wiley, Roland John, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, Oxford: Clarendon, 2003[1985], p. 1.
 - 3 クシェシンスカヤによれば、2回までは規則で公認されており、「実際にはいかなる制限もなかった」。Kschessinska, Mathilde, *Souvenirs de la Kschessinska: prima ballerina du Théâtre Imperial de Saint-Petersbourg*, Paris: Plon, 1960, p. 131.
 - 4 Wiley, *op.cit.*, p. xi.
 - 5 Fokine, Mikhail, *Против течения: воспоминания балетмейстера*, Leningrad: Iskusstvo, 1981, pp. 229-230.
 - 6 Fokine, Mikhail, "The New Russian Ballet. Conventions in Dancing. M. Fokine's Principles and Aims," *The Times*, July 6, 1914.
 - 7 「私のバレエ作品に即興は許されないということを強調しよう。私にとってバレエとは一つの完成した創作物であり、踊りのナンバーの単なる連なりではないから、それぞれの部分が互いに結びついている」(Fokine, Mikhail, *Fokine: Memoirs of a Ballet Master*, trans. by Vitale Fokine, ed. by Anatole Chujoy, London: Constable, 1961, p. 130)。
 - 8 Hutton, Geoffrey, "Creator of Ballets: Fokine at Work," *The Argus*, January 31, 1939.
 - 9 その詳細は拙稿で論じている(北原まり子, 『『創作者』ミハイル・フォーキン——著作権を求める国際的振付家の試行錯誤』, 『文学研究科紀要』, vol. 64, March, 2019, pp. 463-478)。
 - 10 Fokine, Mikhail, *Choreographic Compositions: The Dying Swan*, New York: J. Fischer & Brother, 1925.
 - 11 1924年にダグラス・フェアバンクススタジオで撮影された2つの部分的な《瀕死の白鳥》の振付けは同一ではない。3つとも、2018年にマイル・ストーン社から発売されたDVD『ボルチシの啞娘(The Dumb Girl of Portici)』に収録されている。
 - 12 振付としての最も大きな違いは、「マニュアル」に記された「アチチュード」がパヴロワの映像には見られない点である。
 - 13 Anderson, Jack, "Balletic Tradition Is Always in Danger," *New York Times*, June 10, 1984.
 - 14 作者による最後のヴァージョンは、1942年1月にボストン歌劇場でアリシア・マルコワが踊った。Sutton, Tina, *The Making of Markova: Diaghilev's Baby Ballerina to Groundbreaking Icon*, New York, London: Pegasus, 2013, p. 38.
 - 15 Lot, Cyril, "La Mort du cygne de Michel Fokine: enjeux et devenir d'un ballet 'presque improvisé'," *Memoires et histoire en danse*, dir. by Isabelle Launay and Sylviane Pagès, Paris: L'Harmattan, 2011, pp. 73-88.
 - 16 Copeland, Roger, "Revival and Reconstruction," *Dance Theatre Journal*, vol.

- 11, no. 3, Autumn 1994, pp.18-20: p.19. 舞踊研究者ロジャー・コーブランドは、振付家と演者の問題からさらに進んで、観客を含む総合的な出来事として作品をとらえる場合にも言及している。「例え時間旅行が可能になり、物理的に観察可能なあらゆる微細な点も『オリジナル版』に同一な昔の作品を鑑賞することができたとしても、私達はやはり、自らの目と耳から逃れることはできないだろうし、その恩恵をうけるのだ、つまり私達の同時代の感覚器や感性である」(*Ibid.*, p.20)。
- 17 *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, 1869, p.84-86.
- 18 Martin, John, “Father of The Modern Ballet: Fokine and The Ballet,” *New York Times*, December 15, 1940.
- 19 ただしバレエ・リュス内でも、レパートリーに残った彼の作品群は、レジスールのグリゴリエフだけでなく、レオニード・マシーンやニジンスカからによっても再演されていた。
- 20 1992年のラトガース大学で開かれたシンポジウム「Dance ReConstructed」、1997年にローハンプトン大学で開かれたシンポジウム「Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade」等。保存・再現の方法を模索する時代から、そうした現象そのものへ関心が移っている。
- 21 バリ国立図書館所蔵の「Opéra privé de Paris」(1929)及び「Opéra russe à Paris」(1930)の各上演プログラム。
- 22 Walker, Kathrine Sorley, *De Basil's Ballets Russes*, London: Hutchinson, 1982, p.5.
- 23 フォーキンからシ ril・ボーモント宛の手紙、1930年5月29日、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館(ロンドン)所蔵。
- 24 Garcia-Marquez, Vincente, *The Ballets Russes: Colonel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo, 1932-1952*, New York: Alfred A. Knopf, 1990, p.5.
- 25 Walker, *op.cit.*, p.7.
- 26 *Ibid.*
- 27 *Comædia*, May 28, 1933; García-Márquez, *op.cit.*, pp.51, 113, 114, 133.
- 28 ブルムの経営はすぐに行き詰まり、セルゲイ・デナムの手にバレエ団が渡った際に「バレエ・リュス・ド・モンテ＝カルロ」に改名された(*Ibid.*, p.xvii)。ただし、各バレエ団の呼称は公演によって多少異なることもあり、厳密ではない。
- 29 *Ibid.*, pp.150-151.
- 30 *Comædia*, April 2, 1936.
- 31 「フォーキン以前に、『原作』振付について本気で気にかける者はいなかった」(Banes, Clive, “How Much Change Is Too Much?,” *New York Times*, January 9, 1977)。
- 32 *Comædia*, March 4, 1936.
- 33 北原, *op.cit.*, p.469; García-Márquez, *op.cit.*, p.51.

- 34 デナムがマシーンをド・バジルより引き抜いたため、フォーキンはド・バジルのカンパニーに移った (Horwitz, Dawn Lille, and Don McDonagh, “Conversations with Eglevsky,” *Ballet Review*, vol. 8, no. 1, 1980, pp.33-74: p.40)。
- 35 マーティンが1940年12月15日の『ニューヨーク・タイムズ』紙 (Martin, December 15, 1940, *op.cit.*) で、《瀕死の白鳥》とともに列挙したフォーキンの代表作——《レ・シルフィード》《ポロヴェツ人の踊り》《シェヘラザード》《カルナヴァル》《薔薇の精》《ペトルーシュカ》。
- 36 *New York Tribune*, November 8, 1919.
- 37 *New York Tribune*, January 2, 1921; フォーキンからシリル・ボーモント宛の手紙、1930年6月4日、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館所蔵。
- 38 Horwitz, Dawn Lille, *Michel Fokine*, Boston, MA: Twayne Publishers, 1985, p. 99; *New York Tribune*, October 15, 1922.
- 39 *The Brooklyn Daily Eagle*, October 13 and 20, 1923.
- 40 *The Brooklyn Daily Eagle*, October 16, 1927; *New York Times*, October 24, 1927.
- 41 パリ・オペラ座、デンマーク王立劇場、ラトビア国立歌劇場など。1931年にはブエノスアイレスに5ヶ月間滞在して、コロン劇場でも旧作を複数再演した (Horwitz, 1985, *op.cit.*, pp.113-114)。
- 42 *Evening Star*, June 2, 1929.このためフォーキンは1年ほどニューヨークのスタジオを閉めることになった (フォーキンからシリル・ボーモント宛の手紙、1930年5月29日、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館所蔵)。
- 43 1934年8月6・7日、1934年8月13・14日、1935年7月1・2日、15・16日のルイスン・スタジアムの各プログラム (ニューヨーク市立図書館所蔵) ; Horwitz, 1985, *op.cit.*, p. 103.
- 44 *Ibid.*, p. 108.例えば、1936年7月3～5日のジョーンズ・ビーチ・スタジアムの公演プログラム (ニューヨーク市立図書館所蔵) には、「ヴィタリー・フォーキンの指導の下」と付されている。
- 45 フォーキンからオリヴァー・セイラー宛の手紙、1937年2月25日、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館所蔵。
- 46 Clandon, Laura, “The Legacy of Carnegie Hall: The Third and Last of a Series about Its Studios,” *Dance Magazine*, April, 1960, p.38; “Obituaries,” *Dance News*, February 1978, p.6.
- 47 *New York Times*, May 9, August 8, and August 22, 1943.
- 48 ピアンコワはニューヨークのフォーキン・スタジオで教師をしていた (Estrada, Ric, “The Ballet World of Anna Galina,” *Dance Magazine*, May, 1969, pp.64-67: p.66)。
- 49 “To Set the Record Straight,” *Dance Magazine*, August, 1956, p.4; “Cournand

- Ballet Comes to Life,” *Dance News*, September, 1956, p. 4; “French Ballet to Dance Here,” *Washington Post*, October 8, 1961.
- 50 1957年2月2・3日バレエ芸術劇場「ミシェル・フォーキン・フェスティヴァル」(モンテ＝カルロ劇場) プログラム (ニューヨーク市立図書館所蔵)。
- 51 “Petits Tours de Paris,” *Dance News*, March, 1957, p. 4.
- 52 Tassart, Maurice, “Le ‘Théâtre d’Art du Ballet’,” *La Dance*, March, 1957, pp. 16-18: p. 16.
- 53 『Dance News』誌上に、バレエ団の自主広告を定期的に掲載している。
- 54 批評家江口博も1958年12月の最初の日本公演を観て、「どこまでフォーキンの振付が正確に伝えられているかに疑問が残る」と述べている(江口博, 「生気に乏しい パリ・テアトル・バレエ団日本公演」, 『音楽新聞』, January 11, 1959)。日本公演では《薔薇の精》《カルナヴァル》《真夏の夜の夢》も上演された。
- 55 “Obituaries,” *Dance News*, February, 1978, p. 6.
- 56 Clive Barnes, “Dance: Salute to Master,” *New York Times*, April 9, 1972; Ann Barzel, “Pittsburgh Ballet Theatre and Pennsylvania Ballet,” *Dance News*, June 1972, p. 7.
- 57 ニジンスカ (1972年)、カルサヴィナ (1978年)、ロモラ・ニジンスキー (1978年)、マシーン (1979年) らが逝去している。
- 58 Hughes, Allen, “Debut at Lewisohn: Met’s Dance Company Attracts 12,000 to a Program of Familiar Works,” *New York Times*, July 29, 1965. 同時に上演された《レ・シルフィード》はアリシア・マルコワ版であった。
- 59 Fokine, 1961, *op.cit.*, pp. ix-x; Pozharskaïa, E., and V. Maksimov, “Архив балетмейстера Фокина,” *Советский Балет*, July-August, 1981, pp. 46-50: p. 47; ニューヨーク市立図書館公式 HP (<http://archives.nypl.org/dan/19632>、2019年5月24日閲覧)。
- 60 カンパニー間の作品の同一性に関する言及は戦前にはあまりみられないが、マーティンは1940年にオリジナル・バレエ・リュスとバレエ・シアターの《レ・シルフィード》に、「いくつかの細かい点で」違いが認められると指摘している (Martin, John, “*Les Sylphides* Given by The Ballet Russe,” *New York Times*, November 21, 1940)。
- 61 例えばバレエ・リュス・ド・モンテ＝カルロは1938年に11のフォーキン作品を上演したが、戦後は毎年1～2作を上演するにとどまり、数年間上演されない場合は経験のあるダンサーやレジッスールの手によって復活上演されることも多い。
- 62 Martin, John, “Four Season Bows by Ballet Theatre,” *New York Times*, October 10, 1946.
- 63 フォーキンは自伝で、グリゴリエフが再演した《火の鳥》をみた際に、「私の創作したすべてのバガがみとめられた」とその正確さに驚くと同時に、「以前の力強さ、特色、表現力、そして統一性というものは失われたように思える」と述べている (Fokine,

1961, *op.cit.*, p. 176)。

- 64 Benesh, Joan, “The Choreography of *Petrouchka*,” *Dancing Times*, April, 1957, pp. 316-319.
- 65 Watts, Victoria, “Benesh Movement Notation and Labanotation: From Inception to Establishment (1919-1977),” *Dance Chronicle*, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 275-304.
- 66 Arcomano, Nicholas, “The Copyright Law and Dance,” *New York Times*, January 11, 1981.
- 67 2009年にビューローが編集したカタログには、1960～1970年代に記譜された《カルナヴァル》《ペトルーシュカ》《ショピニアーナ》《レ・シルフィード》《薔薇の精》などがリストに入っている (Lu, Mei-Chen (ed. by), *Notated Theatrical Dances*, 9th edition, New York: Dance Notation Bureau, 2009, pp. 67-74)。1998年に英国王立舞踊アカデミーが編集したベネシュ・ノーテーションのカタログには、1950年代から1980年代にかけて記譜された《火の鳥》《カルナヴァル》《ペトルーシュカ》《シェヘラザード》《ポロヴェツ人の踊り》《薔薇の精》《レ・シルフィード》がリストにあり、すべて現在の所有者はFEAと記されている (Inman, Tania (ed. by), *Benesh Movement Notation. Score Catalogue. An International Listing of Benesh Movement Notation Score of Professional Dance Works Recorded 1955-1998*, London: Royal Academy of Dancing, 1998, pp. 81-83)。
- 68 Martin, John, “The Dance: Long vs Short Works by Sadler’s Wells,” *New York Times*, October 2, 1955.
- 69 Barnes, Clive, “*Firebird* and The Question of Authenticity,” *New York Times*, May 8, 1977.
- 70 それまでは劇作品としてのみ登録可能であった。“Circular 52 Copyright Registration of Choreography and Pantomime”: <https://www.copyright.gov/circls/circ52.pdf> (2019年9月21日閲覧)。著作権に関する国際的な取り決めであるベルヌ条約(1886)が「振付作品」をその保護対象として明示したのは1908年の改訂の際で、「その演出を記述かその他の方法で固定」したもの、という条件付きであった(フランスで初めて「振付作品」を保護対象と明示した1957年の法律は、この条件を踏襲した)。1967年の改訂の際に、「振付作品」に付されていたこの条件は取り除かれたが、固定条件を課すか否かは参加各国の裁量に任せる旨が全体に付された。ベルヌ条約は、創作と同時に自動的に著作権が発生する無方式主義をとっている。対してアメリカは、登録することによって創作物が著作権の保護対象となる方式主義の代表国であり、振付作品の登録には固定(とその提出)が条件とされている。アメリカは1988年にベルヌ条約について加入することで、無方式主義を受け入れた(ただしアメリカ国内で実際に訴訟になった場合には、著作権局に事前に登録していた方が作品の立証等で有利であるとされる)。ベルヌ条約及びフランスの法律における振付作品の固定条件の歴史的変遷に関しては、ギヨーム・

サンテスの博士論文の第1部「Dénomination juridique et normalisation administrative d'un statut : le chorégraphe en auteur (ce que les juristes ne nous apprennent pas)」に詳しい (Sintès, Guillaume, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984)*, 2015, pp. 29-117)。アメリカのベルヌ条約加盟と固定条件を巡る問題については、例えば論文「The Berne Convention's Flexible Fixation Requirement: A Problematic Provision for User-Generated Content」(White, Elizabeth, *Chicago Journal of International Law*, vol. 13, no. 2, 2013, pp. 685-707) 等。フォーキンの遺族によるアメリカでの著作権登録開始は、アメリカの著作権法にとって重要なこの2つの契機 (1976年と1988年) の間にあたる。

- 71 「振付けの著作権——海外の話題から」, 『音楽新聞』, August 7, 1966.
- 72 Arcomano, January 11, 1981, *op.cit.* アメリカ合衆国著作権局が発表している『Copyright Catalog (1978 to present)』には、フォーキンの遺族 (ヴィタリーの未亡人フィリス及びその子供イザベルとマイケル) によって、1979年に《ペトルーシュカ》《ポロヴェツ人の踊り》《薔薇の精》(1970年代のビデオテープによる) が、1980年に《カルナヴァール》(ラバノーテーションによる)、《レ・シルフィード》《シェヘラザード》《火の鳥》(それぞれ1971年、1937年、1961年の16ミリフィルムによる) が登録されている (<https://cocatalog.loc.gov/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?PAGE=sbSearch&SEQ=20190921134619&PID=l6n0d5fnLYPBwxOxMkXR-vEDCVnO> (2019年9月21日閲覧))。
- 73 “17 U. S. Code § 303. Duration of Copyright: Works Created But Not Published or Copyrighted Before January 1, 1978”: <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/303> (2019年6月16日閲覧)。
- 74 “About the Fokine Estate-Archive”: <http://www.michelfokine.com/id66.html> ; <https://www.copyright.gov/circs/circ52.pdf> (2019年9月21日閲覧)。
- 75 Arrowsmith, Paul, “The Work of Mikhail Fokine - Q&A with Isabelle Fokine,” *DanceTabs*, July 24, 2014: <https://dancetabs.com/2014/07/the-work-of-mikhail-fokine-qa-with-isabelle-fokine/> (2019年6月17日閲覧)。
- 76 Anderson, Jack, “Why the Kirov’s Firebird Flight Is Taking Fresh,” *New York Times*, June 18, 1995; Perron, Wendy, “The For-Flung Fokine Family,” *Ballet Review*, vol. 18, no. 2, Summer 1990, pp. 48-58: p. 49.
- 77 “Isabelle Fokine / Interview and Petrouchka / San Francisco Ballet Premiere,” *QPORIT*, March 1, 2010: <http://qporit.blogspot.com/2010/03/isabelle-fokine-interview-and.html> (2019年9月21日閲覧)。
- 78 (DVD) *Eye on Dance and The Arts* #:62, Passing on Dance, Donna Baldwin, Isabelle Fokine, Gretchen Shumaker, Julinda Lewis, September 29, 1982 (Record), October 18, 1982 (Air), Arc Videodance.

- 79 Jeshke, Claudia, “Diaghilev’s Choreo-graphers,” *Omaggio a Sergej Diaghilev. I Ballets Russes (1909-1929) Cent’anni Dopo*, ed. by Daniela Rizzi and Patrizia Veroli, Salerno: Università di Salerno, 2011, pp. 99-116: pp. 100-103.
- 80 Pasles, Chris, “Fokine Granddaughter Keeps His Dances Alive,” *Los Angeles Times*, February 19, 1987. イザベルは、ニューヨークで催された祖父の生誕百年のイベントで、父より伝授された《瀕死の白鳥》を踊っている (Fokine, Isabelle, “Firebird as Phoenix,” *The European Magazine*, May 22-28, 1997, pp. 8-9: p. 9)。
- 81 Pasles, February 19, 1987, *op.cit.*
- 82 「経験」としては、父ヴィタリーの指導を受けたことにしばしば言及するものの、すでにみたように、フォーキン作品の再現者としてのヴィタリーの能力には疑問を持つ批評家が多い。
- 83 ボリショイ・バレエ団のスターであったマーリス・リエパは、資料及び欧米巡業時に存命のダンサーから証言を集めるなどして、1966年に《薔薇の精》を上演した (Roslavleva, Natalia, *Mapuc Juena*, Moscow: Iskusstvo, 1978, pp. 113-114)。1968年のボリショイ・バレエ団のメトロポリタン歌劇場公演の際に、子役として出演したイザベルがリエパとヴィタリーを引き合わせた (Liepa, Maris, *Вчера и сегодня в балете*, Moscow: Molodaya gvardiya, 1982, p. 123)。ABT に招待された息子アンドリス・リエパと出会ったイザベルは、1990年にイギリスのテレビで放送するための《薔薇の精》の再演を共同する (Anderson, June 18, 1995, *op.cit.*)。
- 84 Alovert, Nina, “The Return of The Firebird,” *Dance Magazine*, June 1993.
- 85 マリンスキー劇場公式 HP : <https://www.mariinsky.ru/en/playbill/repertoire/ballet/jarpt> et <https://www.mariinsky.ru/en/playbill/repertoire/ballet/sheher> (2019年9月3日閲覧)。
- 86 ただし、批評家の評価は辛辣なものが多い。とりわけ《シェヘラザード》に関しては、フォーキンが1914年に挿入したパ・ド・ドゥを含んでいる点 (バレエ・リュス系列のカンパニーのヴァージョンはパ・ド・ドゥを含まない初演版の構成を一般的にとる) が批判された (Anderson, June 18, 1995, *op.cit.*)。
- 87 1993年のロシアでの復元プロジェクトは、映画版『Return of The Firebird』を同時に生み出した。現在は DVD としても販売されている。イザベルの映像への関心は、カメラを自ら持ち、多くの映像を家族に残したフォーキンの遺志を継いでいると言える。映像技術の進んだ現在に生きる彼女は、相互作用技術を用いた 3D 映像でフォーキンの作品を残すことなども構想しているようである (QPORIT, March 1, 2010, *op.cit.*)。
- 88 *Ibid.*
- 89 Garafola, Lynn, “The Legacies of the Ballets Russes,” *Experiment*, no. 17, 2011, pp. 31-46: pp. 45-46.
- 90 “Karsavina Project”: <https://www.royalacademyofdance.org/teacher-training/karsavina-project/> (2019年9月1日閲覧)。同サイト上より「the Karsavina

Syllabus Resource」へのアクセスは2019年2月頃より停止している。データベースは内部資料として公開していない。Saint-Smith, Shelly, “The Kansavina Syllabus: A Personal Journey,” *Library News from the Dance Notation Bureau*, vol. 8, no. 1, Fall 2013, pp. 4-6.

91 2019年5月16日にセント＝スミス氏よりいただいたメールでの説明。

92 こうした問題への最新の研究としてイザベル・ロネ著『レパートリーの詩学・政治』（全2巻）を挙げておく（Launay, Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires : Les danses d’après*, vol. I and II, Pantin: Centre national de la danse, 2017-2018）。